

**Janusz Górski**

profesor

Wydział Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku

**Recenzja pracy habilitacyjnej oraz dorobku artystycznego i dydaktycznego  
dr. Adama Nowaczyka w związku z jego przewodem habilitacyjnym**

Dr Adam Nowaczyk w 2002 roku ukończył studia w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu na Wydziale Malarstwa, gdzie obronił pracę dyplomową w pracowni prof. Jacka Waltosia. W 2003 roku podjął pracę w XIII Pracowni Rysunku na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu (od 2010 roku Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu) kierowanej przez dr. hab. Waldemara Masztalerza, najpierw na stanowisku asystenta, a od 2012 roku na stanowisku adiunkta. W latach 2006–2009 pełnił także obowiązki asystenta w Pracowni Malarstwa dla pierwszego roku studiów wieczorowych prowadzonej przez prof. Tomasza Psuję. W 2012 roku obronił rozprawę doktorską *Fragmentaryczność, wycięcie, potencjalność jako elementy kształtujące relacje pomiędzy figurą i przestrzenią* i otrzymał tytuł doktora sztuki w dyscyplinie artystycznej sztuki piękne na Wydziale Malarstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. W 2013 roku objął stanowisko kierownika XIII Pracowni Rysunku na Wydziale Malarstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.

I.

Podstawą ubiegania się przez dr. Adama Nowaczyka o tytuł doktora habilitowanego jest zbiór 22 prac, nazwanych przez twórcę obrazami-objektami i objętych wspólnym tytułem *Miejsca graniczne*. Towarzyszy im autoreferat zatytułowany *po-między*. Jego lektury nie ułatwia nonszalancja artysty w stosowaniu reguł ortografii i interpunkcji: wielokrotnie w tym krótkim tekście zdania rozpoczynają się małą literą, a niewłaściwe umieszczenie albo brak przecinków zmuszają czytelnika do rekonstruowania wywodu, by podjąć próbę zrozumienia jego sensu. Umieszczona na stronie 4 tego druku prezentacja osiągnięć habilitanta mogłaby posłużyć jako test dla studentów pierwszego roku projektowania graficznego, których zadaniem byłoby wskazanie wszystkich popełnionych przez autora błędów typograficznych (jest ich na jednej stronie kilkadziesiąt). Gdy dodać do tego błędy rzeczowe (macierzysty wydział autora raz nosi nazwę Wydziału Malarstwa, raz Wydziału Malarstwa i Rysunku – sądzę, że jego nazwa nie uległa w ostatnich latach dwukrotnej zmianie, ponieważ w angielskim tłumaczeniu konsekwentnie podawana jest w brzmieniu: Faculty of Painting and Drawing), ortograficzne (dezynwoltura w stosowaniu wielkich i małych

liter) oraz interpunkcyjne (na przykład zbyteczny przecinek w nazwie „Wydział Malarstwa, Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu”), nie dziwi, że tę niepełną stroniczkę śmiało można określić mianem kuriozum. Zajmujący całą stronicę tytuł [!] w jednym z habilitacyjnych woluminów uzyskał zapis: „Dokumentacja dorobku artystycznego, plakaty, zaproszenia, publikacje, towarzyszące wystawą.” Jednak dotkliwsze od przedstawionych powyżej są inne niedostatki rozprawy habilitacyjnej: podniosły ton idący w parze z zawiłością wywodu, brak dyscypliny w zakresie terminologii i stylistyczne nieporadności. Podejmijmy próbę rozbioru kilku wypowiedzi wybranych z autoreferatu [w tej części mojej recenzji pisownia wszystkich cytatów z autoreferatu pozostaje oryginalna]:

1.

„Drewniany słup i belka w konstrukcji miejsca fizycznego mają swoją określoną funkcję. Nośną i podtrzymującą. w obrazach-objektach (adekwatnie do skali) taka funkcjonalność materiału miała być zarazem wykorzystana, jak i zakwestionowana dla stworzenia miejsc, na których krawędzi i poza nimi otwiera się przestrzeń dla zdarzeń i pojęć, wobec których obraz staje się obiektem pytającym, a może nawet ujawniającym swą bezradność” [s. 18]<sup>†</sup>.

Jeżeli wyrażenie „na krawędziach miejsc otwiera się przestrzeń” godne jest metafizycznego poematu („Spłyną przeze mnie dni na przestrzał, / Zgasną podłogi i powietrza” napisał Bohdan Chorażuk w *Zegarmistrzu światła*), to sformułowanie „obraz, który staje się obiektem pytającym” ujawnia już tylko językową bezradność autora. Słup i belka zaś podtrzymują konstrukcję nie miejsca, ale fizycznego obiektu, na przykład budowli.

2.

„[...] *Miejsca graniczne* są próbą skonstruowania takich obiektów-miejsc, które balansując między rozpoznaniem granicy a «płynnym» jej przesunięciem, a nawet zatarciem, rozluźniają bezpośrednio związki z terytorialnością, rozumianą w sensie politycznym, geograficznym czy kulturowym, na rzecz indywidualnego odczuwania przestrzeni obecności oraz umieszczania jej wobec pytań o możliwości «poznawcze» obrazu” [s. 10].

Wyrażenie „indywidualne odczuwanie przestrzeni obecności” nawet w poetyckim manifestie raziłoby niekoherencją budujących je pojęć, a sformułowanie „umieszczenie przestrzeni wobec pytań” jest po prostu językowo niepoprawne. Jednak większą wagę od zarzutów leksykalnego i stylistycznego niedbalstwa ma obiekcja, w jaki sposób niewielkie, niezdarnie sklecone drewniane konstrukcje zawieszane na ścianach galerii mogą prowokować refleksje na temat terytorium i granicy rozumianych w kontekście geografii, kultury albo polityki (już kojarzenie ich z kategorią terytorialności wydaje się uzurpacją).

3.

„Lokująca się najpełniej w pytaniu ostatecznym, wobec ludzkich sposobów percepcji wobec sensów i treści osobistych deklaracji każdego człowieka – granica, określa również stopień graniczności oraz znaczenie, jakie nadajemy potencjalnej dziurze (pustce) w obrazie. To, co się z niej lub poza jej granicą wyłoni, pozostaje prawdopodobnie poza obrazem,

stając się horyzontem rozumienia mojej wyobraźni i wyrażalności. w tym sensie obraz-miejsce jest dla mnie przestrzenią dziania się różnych pewności i wątpliwości. Wydawało mi się, że skoro rozumiem go jako swoisty «wewnętrzny poligon» doświadczeń «reifikacji» myśli w fizyczne formy, nie może ograniczyć się tylko do ikonicznej sfery metaforyzującej, a mógłby stać się materialnym obiektem, przenieconym analizą zjawiska obrazu w jego substancjonalnym istnieniu oraz możliwościach i ograniczeniach takiego ustukturyzowania. Tak, aby balansował pomiędzy właściwościami wyrażającymi a byciem czymś w rodzaju miejsca zastępczego, swoistą makietą. Ale skoro «jasność» i sceptycyzm mogą odnaleźć jakoś swoje przekształcenie czy reprezentację w obrazie, być może nie tyle staje się on atrapą, co rodzajem specyficznego miejsca udzielającego przestrzeni dla prób wyrażania niepokojów, które są udziałem większości ludzi. Koncepcja otwartego, przestrzennego kształtu i pola obrazu wynika z przeświadczenia o egzystencjalnie fundamentalnych progach, jakimi wydają się być istnienie i możliwość przekroczenia granic jakiegoś kresu» [s. 10–11].

Niezdarną autodefinicję obrazów-miejsc jako przestrzeni dziania się różnych pewności i wątpliwości można zasadnie odnieść do wszystkich dzieł artystycznych. Dziura w obrazie nie jest po prostu dziurą, ale uosabia pustkę (czy aby nie metafizyczną?). A wiara autora, że w jego pracach można odnaleźć „jasność” pozwalającą na podjęcie „prób wyrażania niepokojów, które są udziałem większości ludzi” razi albo naiwnością, albo arogancją. „Granica, która określa stopień graniczności”, „specyficzne miejsce, udzielające przestrzeni”, „przestrzenne pole”, „egzystencjalnie fundamentalne progi, jakimi wydają się być istnienie i możliwość przekroczenia granic jakiegoś kresu”... Pozostaje tylko powtórzyć za Bułhakowem: „O, bogowie, o, bogowie moi, trucizny, trucizny!”

„Demonstrująca się zarówno w wątpliwościach metafizycznych, jak i prozaicznych doświadczeniach życiowych, graniczność znajduje swe intuicje w pytaniach o naturę czasu i przestrzeni, o istnienie bądź nieistnienie całości, o naturę BYTU [podkr. autora]” [s. 11].

Tak brzmi zakończenie cytowanego wyżej akapitu. Zatem nie tylko problem granicy albo materialnej nietrwałości przedmiotów zajmuje Adama Nowaczyka, ale – bagatela – najbardziej fundamentalne zagadnienia filozoficzne. Udało się artyście osiągnąć ten stopień sublimacji myśli, chociaż *Miejsca graniczne* to zaledwie dwadzieścia dwa niezbyt duże, „«sklecone» z resztek obrazów fragmenty rzeczywistości” [określenia autora, s. 11]. I tak docieramy do sedna. Czy dziełem, pozwalającym jego twórcy uzyskać tytuł doktora habilitowanego (a zarazem samodzielnego pracownika nauki, który niebawem uzyska także tytuł profesorski), może być zestaw pseudo-makiet sklejonych bądź przypadkowo, bądź celowo – ale zawsze niezbornie – z odłamków listewek, resztek sklejek i skrawków tektury? Pokrytych pyłem, drzazgami, wiórami i skorupkami jaj użytych do przygotowania temperry jajowej, które „skrupulatnie [...] zbierane w połączeniu z pigmentem i spoiwem, mechanicznie niejako wracają do obrazu w postaci gęstej, pozbawionej «pierwotnej odrębności» i kształtu substancji malarskiej” [s. 21]? Ich nieistotność i niepotrzebność (cóż z tego, że zamierzona) rażąco uwidoczniła się w zderzeniu z gotyckim wnętrzem Galerii El. Habilitant w autoreferacie stara się przekonać nas, że: „otwarta formuła kształtu obiektu

determinuje [...] pojawianie się innych kolorów występujących w otoczeniu. Przykładem mogą być rdzawo-czerwone ściany Galerii El, wykorzystane przez mnie w ekspozycji obiektów na wystawie *Granice. Transmisje i transmutacje*” [s. 18]. Nic bardziej mylnego. Nieduże prace Adama Nowaczyka gubiły się w otwartych, przestrzennych wnętrzach elbląskiej galerii, a surowość średniowiecznych ceglanych murów, pokrytych gdzieś szarym tynkiem, doszczętnie pozbawiła znaczenia ułomne bądź niekompletne obrazy-miejsca.

Czas na konstatację. Gdyby pozbawiony chwilowo roboty stolarz wpadł na pomysł zbudowania z odpadków dwudziestu dwóch podobnych modeli (ale po co?), oklejenia ich trocinami i niezbyt starannego pomalowania – nie zajęłoby mu to więcej niż kilka godzin (stolarz ma od Adama Nowaczyka większą wprawę, używa lepszych narzędzi i potrafi się nimi posługiwać, a także ma w warsztacie więcej różnych ścinków). Przeciętnemu człowiekowi, gdyby jakimś cudem obejrzał wystawę *Miejsca graniczne* (nieświadomy, że odwiedza renomowaną galerię sztuki), prezentowane prace niechybnie wydałyby się żartem pozostawionych samopas młodocianych słuchaczy kursu przysposabiającego ich do zawodu stolarza. „Niepokoję, które są udziałem większości ludzi” to nie egzystencjalne rozterki dotyczące kondycji człowieka w sytuacjach „granicznych”, ale zdumienie i irytacja na myśl, że nie trzeba n i c z e g o umieć, by uzyskać tytuł naukowy w wyższej uczelni artystycznej (wraz ze wszystkimi przysługującymi mu apanażami). Na zakończenie mam jednak dla habilitanta dobrą wiadomość: ż a d e n „przeciętny człowiek” nie obejrzy jego „osiągnięcia artystycznego” (terminologia oficjalna), nie podejmie próby zgłębienia jego pracy teoretycznej, a tym bardziej nie wzbudzi w nim niepokoju kondycja szkolnictwa artystycznego w Polsce.

## II.

Podstawą ubiegania się przez dr. Adama Nowaczyka o tytuł doktora habilitowanego jest zbiór 22 prac, nazwanych przez twórcę obrazami-objektami i objętych wspólnym tytułem *Miejsca graniczne*. Towarzyszy im autoreferat zatytułowany *po-między*. Czym są te ułomne i niedokończone, choć zarazem otwarte na rozmaite interpretacje konstrukty? „Oglądane z dystansu miały sprawiać wrażenie pewnego ładu. Przy bliższym kontakcie ujawniać zaś szereg niedoskonałości materiału, montażu, sklejenia, tak aby ujawnić pewien rodzaj doraźności i nietrwałości” – zapisał w autoreferacie artysta [s. 2, w tej części recenzji do cytatów z autoreferatu wprowadzam niewielkie poprawki redakcyjne]. Pierwsze odwołanie, które obrazy-objekty Nowaczyka przywodzą na myśl, to budowane z drewna i tektury architektoniczne modele tworzone przez radzieckich konstruktywistów w latach 20. XX wieku. Można podjąć próbę wskazania źródeł ich technologicznej niedoskonałości. To koncentracja myśli artystów na obiektach idealnych (których każda materializacja nieuchronnie skazana była na ułomność), wywiedziona z duchowości, uznanej przez Rosjan schyłku XIX wieku za znak ich moralnej nobilitacji i przeciwstawiana gwałtownej utylitaryzacji Zachodu. Drugą przyczyną było powszechne ubóstwo wywołane permanentną, toczoną przez niemal dziesięciolecie wojną. Dlatego, mimo rękodzielniczej tradycji przedrewolucyjnej Rosji, w której drewno pozostawało od stuleci najważniejszym surowcem, dzieła konstruktywistów są tak siermiężne i licho wykonane. Gdy w 1979 roku *Czarny kwadrat* Kazimierza Malewicza ujrzał światło dzienne pokazany na wystawie *Paris – Moscou 1900–1930* w Centre Pompidou (po

kilkudziesięcioletnim uwięzieniu w radzieckich magazynach), zdumionej paryskiej publiczności ukazało się zrudziałe płótno pokryte poźółkłą i spękaną czarną farbą. „Pozwoliło [to] na zmianę optyki badawczej z rozważań nad programową «bezprzedmiotowością» dzieła na analizę obrazu-przedmiotu. Przejść od metafizyki do fizyki” pisała Maria Poprzęcka w eseju *Ars longa* [Maria Poprzęcka, *Impas. Opór, utrata, niemoc, sztuka*, Gdańsk 2019, s. 26]. Spękanie dzieła Malewicza stało się bohaterem wykonanego w 2012 roku obrazu *Kraketura* Bartka Buczka, który w swojej pracy pedantycznie odtworzył wszystkie niedoskonałości oryginału. Czy uprzedmiotowił tą drogą arcydzieło, pozbawił go metafizycznej mocy, naruszając w ten sposób podwalinę dwudziestowiecznej sztuki? Czy też odwrotnie – nadał nową siłę deklaracji Malewicza, który w manifestie towarzyszącym wystawie *0.10* pisał o nim: „Żywy kwadrat, wybraniec bogów. Pierwszy krok czystej twórczości w sztuce... Stworzony przez nas świat sztuki jest nowy, b e z p r z e d m i o t o w y [podkr. moje], czysty [za: Andrzej Turowski, *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacje*, Kraków 2002, s. 20]. I najważniejsze pytanie w kontekście postawionego dziś przede mną zadania: czy nie tym samym tropem, co Buczek, podąża Adam Nowaczyk?

Sądzę, że na ostatnie pytanie trzeba dać odpowiedź twierdzącą. Artysta odwrócił jedynie o sto osiemdziesiąt stopni opisany przez Poprzęcką porządek: zaczyna od przedmiotu i, krok po kroku, z tego co materialne, buduje metafizyczne metafory. „Wpisane w życie materii procesy fizyczne (entropii, erozji, atrofii), przekształcenie lub śmierć – zdają się być potwierdzeniem nieuniknionego sąsiedztwa kresu i narodzin, istnienia stałości i zmienności [...] – zapisał w autoreferacie [s. 9]. Opozycja: trwałość – nietrwałość (oraz skryte w jej cieniu fundamentalne przeciwstawienie życia – śmierci) zdają się być kluczem do odczytania głębokiego przesłania obiektów-miejsc. W makietach konstruktywistów, choćby czas (i ideologie) upośledziły ich formę, choćby dotrwały do współczesności uszkodzone bądź niekompletne – nienaruszony pozostał zapis idei, którym zawdzięczają istnienie. Inaczej w obiektach Adama Nowaczyka – będących relikdami przemysłowych architektonik albo modeli urządzeń o nieznanym przeznaczeniu. Stanowiących stenogram celowych i mozolnych wysiłków człowieka, którym czas bezpowrotnie odebrał i sens, i znaczenie. „Naruszanie płaszczyzny, tworzące dziury i szczeliny, umożliwia wniknięcie w głąb obiektów, do ich fizycznego wnętrza. Powstawały w taki sposób, aby tę możliwość odsłonić, ale również utrudnić lub całkowicie ograniczyć, tak aby postawić odbiorcę w sytuacji zaciekawionego [...] «podglądacza»” – napisał habilitant [s. 23]. Dodajmy: podglądacza, któremu nigdy nie uda się odsłonić tajemnicy tych wytworów rozumu – doszczętnie i nieodwracalnie pozbawionych logiki. Jego jałowe wysiłki przywołują na myśl daremne próby analizy szczątków obcej cywilizacji, znalezionych przez bohaterów powieści *science fiction*. Nieukonstytuowana forma obiektów-miejsc ma zgodnie z deklaracją artysty ochronić je przed zamknięciem – nie tylko dosłownym, fizycznym, ale przede wszystkim metaforycznym: otworzyć je na mnogość odczytań i interpretacji. „Fragmentaryczność [...], **niepełnia** [podkr. autora] wydaje się źródłową własnością poznania” – dodaje Nowaczyk [s. 11].

Adam Nowaczyk nadał swym 22 obrazom-obiektom tytuł *Miejsca graniczne*. Nieprzypadkowo, bo termin „granica” zajmuje w jego dociekaniach teoretycznych pozycję centralną. „Pojęcie miejsca granicznego zazwyczaj ewokuje wyobrażenie ekstremalności, podczas gdy wydaje się, że jest

ono immanentnym składnikiem doświadczenia egzystencjalnego” – pisze w autoreferacie [s. 16]. Przy czym, choć granica w jego uniwersum pełni rozbieżne i zmienne funkcje – to nigdy niczego nie „ogranicza”. Jest progiem, którego przekroczenie pozwala na akumulację doświadczeń, miejscem inicjacji albo przemiany, punktem krytycznym, który wyznaczając obszary, zarazem je różnicuje. Jest zawsze niedomknięta, bo jej celem jest „zdekonstruowanie metafizycznej opozycji wewnętrzność – zewnętrzność, którą granica ustala” powtarza artysta za Erazmem Kuźmą [s. 24]. „[...] to, co wewnętrzne kształtuje się zazwyczaj, jeśli nie zawsze, wobec jakiejś zewnętrznej jakości i na odwrót. Odczuwane i rozumiane tylko w odsłaniającym tajemnicę własnym doświadczeniu i własnym pytaniu” – dodaje [s. 17].

Praca teoretyczna, choć jak habilitant przyznaje, obciążona „pewnym pęknięciem stylistycznym” [s. 29], pisana była z tą samą determinacją i pasją, które są nieodłączną częścią jego działań artystycznych. Choć intensywność cisnących się pod klawisze komputera myśli niekiedy nie pozwoliła autorowi dostrzec niekonsekwencji terminologicznych czy uchybień stylistycznych, to w zamian przyniosła takie, jak poniższa, piękne poetyckie frazy: „[...] horyzont – idea wiecznie przemieszczającego się krańca, istniejącego tylko mentalnie, choć doświadczanego wzrokowo miejsca, dającego pewną gwarancję oswojenia przestrzeni, którą można ogarnąć wzrokiem, jednocześnie otwierającego możliwość przekroczenia” [s. 21]. Nie ustępuje jej urodą zdanie zamykające rozprawę: „Zarówno za, jak i po [podkr. autora] są tylko możliwościami. Ale to właśnie możliwość wydaje się jedną z głównych właściwości sztuki w zetknięciu ze światem” [s. 29].

Wśród realizacji Adama Nowaczyka, które nie są częścią tego postępowania, wskazać chciałbym na kameralny, ale wyróżniający się nieprzeciętną siłą oddziaływania projekt *77 twarzy „Innego”*. Wstrząśnięty podawanymi przed pięciu laty informacjami o znalezieniu w kontenerze-chłodni zaparkowanym na poboczu autostrady A4 pod Wiedniem zwłok kilkudziesięciu nielegalnych imigrantów, artysta stworzył cykl 76 niewielkich rysunków tuszem, na których z mechaniczną powtarzalnością umieszczał 77 mikroskopijnych antropomorficznych kształtów. „Zacząłem liczyć. Chciałem, aby każda przywoływana forma miała odniesienie do osoby. Jak szybko jednak człowiek zmienia się w statystyczną liczbę...” – wspomina artysta [s. 26]. Na kolejnych kartach niemal nieczytelne ludzkie sylwetki gromadziły się w ciasne skupienia, układały w szeregi, bądź, wskutek rozmycia tuszu, zamieniały w nieczytelną plamę. Przypominały ciasno zwinięte embriony albo zgarnięte na kupkę przez skrzętnego ogrodnika larwy. Skojarzenie, które natrętnie przywoływały, to ekshumowane zwłoki ofiar hitlerowskiego ludobójstwa, jak choćby te sfotografowane w podkijowskim Babim Jarze. Cykl *77 twarzy „Innego”* pokazany został dwukrotnie: w Galerii Rotunda na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu i w olsztyńskiej Galerii Sztuki Współczesnej BWA. Jednak praca chyba mocniej zapisuje się w pamięci, gdy oglądana jest w tej samej sekwencji, w jakiej była rysowana: strona po stronie, strona po stronie... „Miałem odczucie swego rodzaju zapadania się. I to ciągle liczenie: 1, 2, 3... 77...” – napisał artysta [s. 26].

W działalności kuratorskiej wyróżnia Adama Nowaczyka to samo zaangażowanie, które łączy z własną działalnością artystyczną (warte uwagi wydają się: zrealizowany w latach 2015/2016 w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu projekt *Poza systemem* oraz zorganizowana w tym sa-

mym miejscu w 2016 roku wystawa *Labirynty wyobraźni*. Waldemar Masztalerz. Andrzej Dłużniewski. Edward Krasiński. Wacław Szpakowski). Fotograficzne migawki z wystaw podsumowujących osiągnięcia studentów kierowanej przez habilitanta Pracowni Rysunku (reprodukowane w woluminie dokumentującym jego dorobek) zwracają uwagę ogromną różnorodnością rozwiązań i wskazują na artystyczną odwagę młodych twórców, za co uznanie należy się ich opiekunowi.

### III.

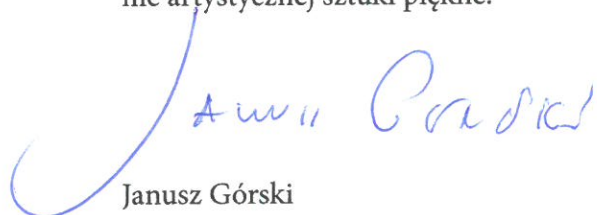
Obie przedstawione wyżej wersje recenzji wydają się równie prawomocne. Nie winię za to rozdwójenie Adama Nowaczyka. Setki dzieł, które corocznie generują instytucje sztuki i Akademię Sztuk Pięknych, nic istotnego od jego „osiągnięcia artystycznego” nie odróżnia – ani w formie, ani w temacie, ani w teoretycznej refleksji (pod warunkiem, że powstrzymamy się od oceny przejrzystości jego wywodu albo nie wskażemy na niespotykane na tym szczeblu procedur przyznawania stopni naukowych lekceważenie reguł edytowania tekstów). Źródłem tego rozszczepienia jest głęboki kryzys współczesnej sztuki. Wcale nie jej koniec, jak wieścił w *Końcu sztuki* amerykański krytyk Donald Kuspit. Diagnoza amerykańskiej pisarki Chris Kraus: „sztuka nie umiera dlatego, że już jej nie ma, umiera dlatego, że jest jej nazbyt wiele” również nie wydaje się trafna – na świecie muzykują setki milionów ludzi, a kondycja najwyższej próby muzyki filharmonicznej i operowej jest doskonała (nie wspominając o muzyce popularnej). Sztuka od kilku dziesięcioleci, w miarę wyczerpywania się energii paradygmatu modernistycznego, cierpi na postępującą atrofię „twardych” kryteriów wartościujących. Oto notatka Adama Nowaczyka o ostatniej jego pracy: „W realizacji *bez tytułu* [...] środki rysunkowe zostały sprowadzone do minimum. Były to rysunki palcem na pudle rezonansowym lub na kamieniu, a ich ikoniczna czytelność niemal zniknęła, przesuwając się w sferę rytmu, pulsu i gęstości dźwiękowej wydobywanej w procesie rysowania. Struktura dźwiękowa zawładnęła przestrzenią, a zapis stał się gestem, ale choć jego ślad pozostał niewidoczny, on sam stanowił źródłowy rdzeń zjawiska, jednocześnie będąc tym, co znika najszybciej” [s. 28]. Kiedy kilkadziesiąt lat temu organizatorzy wrocławskiego Triennale Rysunku poszerzyli definicję rysunku o wydruki i trójwymiarowe obiekty, wzbudzili protesty ortodoksów. A dziś kierownik pracowni rysunku na wyższej uczelni artystycznej nie waha się zaliczyć do tej dyscypliny niepozostawiające materialnego odbicia „rysunkowe ślady-dźwięki”. Toż, żeby wodzić palcem po pudle rezonansowym, nie trzeba mieć tytułu doktora habilitowanego w dziedzinie sztuk plastycznych, ba – można w ogóle nie umieć rysować! *Signum temporis*.

Źródłem kryzysu współczesnej sztuki jest utrata *z n a c z e n i a*. A jej rudymentalną przyczyną utrata proberzy, które pozwalają określać wartość wytworów artystów. Tylko tyle, i aż tyle.

Gdy wyzbyliśmy się aksjologii, wszystkie sądy uznać trzeba za arbitralne. Recenzentowi nie pozostają żadne miary, poza najprostszą – miarą artystycznej szczerości. Adam Nowaczyk „mózolnie, celowo, a czasem spontanicznie i impulsywnie” [s. 11] buduje swoje obrazy-obiekty od 2016 roku (ponieważ dotąd powstało ich 37, nietrudno obliczyć, że konstruował ich nieco ponad 10 każdego roku). Chciałbym wierzyć, że „kleci” je w skupieniu, medytuje, waha się, poprawia, czasem poddaje się dyktatowi materiału, czasem kieruje kategorycznymi decyzjami rozumu.

Niekiedy wraca do zakończonych realizacji i coś przy nich dłubie, coś w nich zmienia albo uzupełnia. Towarzyszy mu przy pracy mądry namysł i przekonanie, że ten żmudny wysiłek nie idzie na marne, że przybliża go – cóż, że nieznacznie – do pojęcia porządku tego świata i sensu naszej w nim obecności.

Po zapoznaniu się z pracą habilitacyjną oraz dokumentacją dorobku artystycznego, dydaktycznego i organizacyjnego dr. Adama Nowaczyka stwierdzam, że spełnia on warunki niezbędne do uzyskania przez niego tytułu doktora habilitowanego w dziedzinie sztuki plastyczne w dyscyplinie artystycznej sztuki piękne.



Janusz Górski  
Gdańsk, 5 września 2020

† Wszystkie cytaty w tekście, o ile nie zaznaczono inaczej, zaczerpnąłem z autoreferatu habilitanta.